

DA PINTURA À FOTOGRAFIA NUM CONTRA-CAMPO

Mauricius Farina *

En una carta de 1921, Proust escribió que la Vista de Delft pintada por Johannes Vermeer era el cuadro más bello que había visto en la vida. La melancolía de Vermeer cruza la obra de Proust como una persistente brisa de verano y, si bien ningún fulgor verbal puede repetir la inesperada trama de colores del maestro holandés, Proust traduce esas sensaciones visuales, casi táctiles, a un lenguaje de sentimientos que es también milagroso (...) Hay una escena de La prisionera, hacia el final de En busca del tiempo perdido, que resume la identidad entre el novelista y el pintor. Bergotte, un escritor al que los personajes de Proust admiran hasta la devoción, ha caído en cama, víctima de una crisis de uremia. Los médicos le prohíben moverse. Sin embargo, al leer el encendido elogio de un crítico a la extraña pared amarilla que hay en Vista de Delft, Bergotte decide salir a ver ese prodigio. Conoce muy bien el cuadro, pero no recuerda dónde está esa pared. Acude al museo, descubre con pasmo el inadvertido detalle al que aludía el crítico, y piensa que sus libros deberían contener "frases preciosas por sí mismas, como ese pequeño panel amarillo". Es casi lo último que piensa. Está sentado en un canapé y desde allí rueda por el piso del museo, muerto.¹

Diante de uma necessidade de conhecimento fui na direção da cidade do pintor Johannes Vermeer que, por duas vezes, pintou aspectos de Delft. Um desses quadros, que está no Rijksmuseum em Amsterdã, é a pequena pintura conhecida como "Rua de Delft"; a outra, "Vista de Delft", está no Mauritshuis, em Haia. Tem-se admitido que Vermeer projetou a sua "Vista de Delft" usando uma câmara escura, o que pode ser percebido na sua utilização das estruturas lineares fortes. A sua preferência vai para o tipo de composição octogonal, que diferencia tão



* Professor do Curso de Midialogia da Unicamp, é fotógrafo e doutor em Ciências da Comunicação pela USP

¹ Tomás Eloy Martínez para La Nación: <http://www.sololiteratura.com/tom/tomartvermeer.htm>

fortemente a sua pintura de outras. Há também em Vermeer uma combinação de cor unificadora. O quadro "Rua de Delft", em sua atemporalidade, revela uma atmosfera de silenciosa tranqüilidade:

"Não há comunicação entre as poucas pessoas do quadro de Vermeer "Uma Rua de Delft". As suas atividades silenciosas são todas separadas e independentes umas das outras; no entanto, somos convidados a prestar atenção à natureza paralela e simultânea dessas atividades". ²

Sabe-se pouco da sua produção, suas telas retratam cenas domésticas, com uma ou duas figuras lendo, escrevendo ou tocando instrumentos musicais. Johannes Vermeer pintou também algumas paisagens, cenas de rua e retratos. Foi esquecido após sua morte em 1675, e redescoberto apenas no final do século XIX. Com 35 telas catalogadas, é considerado entre os maiores mestres da pintura universal.

Suas telas apresentam grande precisão na composição e na representação do espaço e da cor, o que faz de Vermeer um pintor próximo de uma visualidade detalhista e elaborada em termos quase indiciais, já que muito "verossímeis". Essa relação perceptiva, comparativa, seria impensável em sua época, já que se estabelece a partir de uma cultura da imagem fotográfica de elaboração técnica ligada aos grandes e médios formatos, tramada a partir do século XX, com o desenvolvimento dos processos fotográficos em cor, particularmente através do filme Kodachrome, em 1935.

Alguns fatores despertam o que chamo aqui de uma necessidade de reconhecimento fundamentado numa relação intertextual entre diversidades, ampliação de fronteiras, e conexões que são estabelecidas no campo dos Estudos da Imagem. Em princípio, a relação que se apresenta aqui situa a aproximação da fotografia à pintura como uma investigação mais ampliada, estabelecida em termos fenomenológicos, como uma necessidade de "presentificação" das imagens em sua constante fuga. Uma contradição em termos, mas, traduzida como uma instigante metáfora, qual seja, apesar das constantes mudanças da luz, do tempo, do espaço, a imagem é algo que se mantém desaparecendo permanentemente. Não há portanto termo comparativo

² SCHNEIDER, Norbert. Vermeer. Emoções veladas. Colônia: Taschen, 2001.

ou sequer uma aproximação em nível adjetivo entre fotografia e pintura, mas não há como negar a imagem como uma ampliação de campos.

Aproximações entre a pintura e a fotografia, mais comumente associadas ao Impressionismo na sua busca de compreensão da luz e do movimento, com Monet, Degas, entre outros, anunciam a moderna presença da imagem em suas fronteiras expandidas, entretanto, parece-me que já havia aproximações marcadas no Barroco, quando a fotografia ainda não havia sido sistematizada, mas havia a máquina, a câmara escura. O que se pode perceber na obra de artistas como Vermeer - relacionado à representação espacial e à atmosfera luminosa - e também com Diego Velázquez na Espanha, mais profundamente relacionado ao tempo em suspensão, ao "exato instante", como em "Las Meninas", que configura uma situação de instantaneidade excepcional.

O Barroco na pintura e na escultura precisa ser avaliado também do ponto de vista da percepção inaugural da própria noção moderna de transgressão das ideologias temporais, o que está presente na obra de diversos artistas como, por exemplo, Frans Hals, Rembrandt, Caravaggio e até mesmo com Antônio Francisco Lisboa na Igreja de São Francisco em Ouro Preto, mas isto é assunto para um outro trabalho.

Minhas conexões com a imagem são midiáticas, o que envolve aspectos tecnológicos e sintáticos, que pertencem também ao campo da subjetividade e, simultaneamente, recuperam o sentido do aprendiz que vagando pela cidade perscruta uma nostalgia, uma memória genética que faz repercutir o tom do *Épikhè* previsto pela filosofia existencialista. Minha proposição, fundamentalmente, situa uma matéria fenomenológica no campo de uma *gestalt* da imagem: as propriedades físicas e presenciais da luz referente, da luz espacial e do tempo em suspensão, que precisam ser experimentadas, vivenciadas.

A relação intertextual me faz pensar numa aproximação com esse ambiente, onde sou tocado por uma espécie de sentimento poético ou de vertigem de uma materialidade histórica. O encontro com as ruas silenciosas de Delft, com esse universo ainda não tão sacudido pela velocidade moderna,

preservado por um cinturão histórico, funciona como uma velha metáfora que nos permite reconhecer uma profunda atmosfera barroca, em sua potência, escondida nos detalhes. Minha proposição se enquadra no contexto dos Estudos Visuais, desenvolvendo uma abordagem acerca dos fenômenos transdisciplinares, envolvidos no visionamento e na produção da fotografia, como uma mídia com uma poética carregada pelo hibridismo da imagem na convergência das temporalidades. Fundamentalmente, como um instrumento de recorte fenomenológico, ou seja, algo que me permite aparelhar o que não posso perceber sem dispositivos próprios.

Foi assim que percebi essa estranha relação entre o velho e o novo, entre o preservado e o esquecido. Em Delft também existe o hoje, e a tecnologia acompanha a vida de seus moradores, no entanto, uma consciência histórica e social preserva algo da sua atmosfera silenciosa.

Na época de Vermeer, Delft era uma cidade com vinte e cinco mil habitantes. Hoje tem aproximadamente oitenta mil, no entanto, de alguma forma parece se preservar. Os condomínios modernos são construídos fora do centro histórico, na paisagem de lagunas, canais e moinhos que separa a antiga Delft de Haia. Ainda assim, é possível perceber que não se trata de um museu ao ar livre mas de uma cidade viva. A sensação que se tem, de espaços intocáveis, em que o tempo não passa destruindo tudo, é apenas uma miragem.



O desafio que enfrentei foi realizar um encontro com uma tradição europeia em que os cenários não são perturbados em demasia pela velocidade do tempo e, então, procurar nesses cenários o eixo de uma memória comum ao encontro do que é "indecidível" - no conceito derridiano. Entre a ficção e a realidade situa-se o fenômeno da presença e não apenas uma série de fotografias construídas com o objetivo de se constituírem como mera ilustração na linguagem das intertextualidades. Estabelecida uma vivência, apresenta-se um diálogo que se abre diante das melhores referências, um exercício de auto-referência e auto-reflexão diante de seus próprios paradigmas e interlocutores, quando o que se percebe não é a distância, mas, uma intimidade com o sentimento das coisas, e o pequeno espaço que ocupa o tempo, a história e o mundo em sua doce inutilidade concreta.

Em Delft, minha experiência com a fotografia envolveu mais que a simples documentação de ambientes fundamentais. Não foi o fotógrafo-turista que, na sua avidez pela transferência daquilo que presencia, muitas vezes permanece na distância mediada pelo aparelho, como um caçador em busca da sua presa, mas, um olhar carregado com o cheiro dos canais e com a raridade de cinza azuis e amarelos vermelhos, um contato com uma luz que mesmo direta não é "dura", contrastada, como é a luz tropical; estava diante de uma luz que mesmo na relação de claros e escuros me permitia ver cores nas sombras.

Percorrendo as ruas de Delft com a intenção de perceber e registrar a luz e o ambiente da pequena cidade em que o pintor Vermeer trabalhou, descobri muitas coisas. Entre elas, o contato presencial com a própria pintura de Vermeer no Rijksmuseum ³ de Amsterdã e no Mauritshuis ⁴ em Haia, e a possibilidade de perceber o quanto uma tem relação com a outra, na apreensão de uma luz que permanece, mas que só se deixa ver por entre as dobras das nuvens.

No entanto, a paisagem de Delft não é mais a paisagem de Vermeer, como o mundo, que não pára de acontecer. Há agora uma contra-paisagem de Delft, uma outra paisagem em contra-campo, numa cidade que se desenvolve ao redor dos canais. A conexão entre a tradição e a modernidade na intrincada

³ <http://www.rijksmuseum.nl/index.jsp?lang=en>

⁴ <http://www.mauritshuis.nl/>

teia de relacionamentos culturais específicos, me faz pensar, também, numa situação em que as metáforas comunicam processos constantes de transferência. Não que se possa substituir uma coisa pela outra, numa permutação constante, mas, como a pintura a partir de dispositivo óptico e depois, como a fotografia analógica, e agora a imagem digital, o sentido que toma a existência como um processo constante é o de assistir em permanência a delicada desapareção de uma lógica sensível do imaginário como um desaparecimento da própria matéria da vida em favor de uma virtualidade.



Mauricius Farina, Uma contra-paisagem de Delft, 2005

Em seus estudos sobre Baudelaire e a modernidade, Walter Benjamin mostrou como a cidade criou, como tipo, o *flâneur*. Ele é o detetive da cidade, "detentor de todas as significações urbanas, do saber integral da cidade, do seu perto e do seu longe, do seu presente e do seu passado". A cidade que o *flâneur* percorre é a das transformações urbanas que ocorrem no século XIX. A cidade que percorri não me mostrava as transformações urbanas mas transformações que ocorriam em mim pelo reverso. Penso num *flâneur* após o modernismo, que

no seu distanciamento reconhece o tempo das coisas. Alguém que foi em busca de Vermeer e que acabou se encontrando, também, com Mondrian.



Mauricius Farina, Delft, 2005

Ao percorrer ruas e paisagens ainda preservadas do século XVII, reatando uma parte da minha própria identidade, através da fotografia como uma essência poética que fundamenta essa visagem, minha perspectiva foi realizar uma fotografia que não estava lidando com a simples marca de uma presença testemunhal, mas, com uma semiose através da qual a cultura estabelece seus mecanismos de socialização e de transferências. Ou mais, o aspecto utilitário e documental da fotografia sempre perto e pulsante, encontra-se agora numa condição precária quando não se quer fotografar apenas aparências ou marcas do tempo.

Fernando Pessoa escreveu: "distinguiremos na arte, como em tudo, um elemento material e um formal. A matéria da arte, dá-a a sensibilidade, a forma, dirige-a a inteligência". Esse é o ponto. A fotografia, assim como qualquer meio

de comunicação, pode ter muitas utilizações, mas, enquanto materialidade artística, é uma forma que intensifica o pensamento como uma fundação construtora dos significados através da atribuição de importâncias em relação às referências escolhidas.

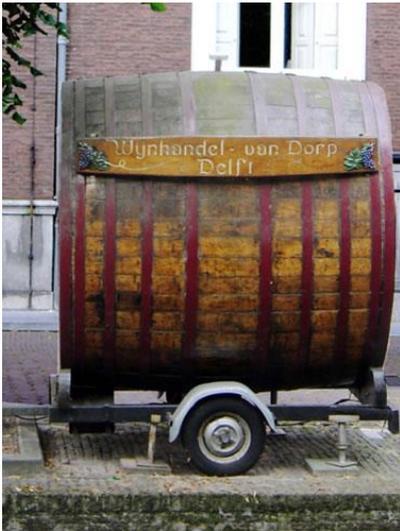
Poderia dizer, para concluir, que essa pesquisa representou a perseguição de uma sensação, de um sonho e de uma idéia que, no entanto, se revela como imanência num contato possível com os sentidos da fotografia construída.⁵

Imagens



⁵ Ver o texto de Alberto Martin Expósito na revista Studium: <http://www.studium.iar.unicamp.br/16/6.html>











Esta pesquisa teve o apoio FAEPEX-UNICAMP